

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CCIII, terza serie, 15/II (2016)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Filippo Piazza

CRISTOFORO E STEFANO ROSA A VENEZIA. 1556-1560*

In memoria di Juergen Schulz (1927-2014),
primo studioso dei fratelli Rosa

Il periodo di formazione e l'attività giovanile di Cristoforo e Stefano Rosa, temi affrontati in un recente volume edito dall'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Brescia¹, forniscono lo spunto per proporre in questa sede un ulteriore affondo sul momento apicale della carriera dei due pittori bresciani. A fronte dell'estensione tutt'altro che irrilevante del loro soggiorno a Venezia, durato quasi cinque anni, bisogna ricordare – quale limite oggettivo della ricerca – che in laguna si è conservato soltanto il soffitto del vestibolo della Libreria Marciana (attuale Biblioteca nazionale Marciana), mentre è andata perduta l'altra testimonianza documentata dalle fonti, vale a dire il soffitto della chiesa della Madonna dell'Orto. In attesa di vedere avviato il restauro del palco marciano², il presente sag-

* Il presente articolo rielabora una parte del primo capitolo della mia tesi dottorale discussa all'Università di Udine (2016), sotto la guida delle prof.sse Linda Borean ed Elena Fumagalli, alle quali rivolgo un sentito ringraziamento. La tesi, in particolare la sezione dedicata a Cristoforo e Stefano Rosa, ha ricevuto la menzione d'onore al premio Achille e Laura Gorlato sulla storia delle Venezie e l'Istria, indetto dall'Ateneo Veneto. Non posso che esprimere la mia riconoscenza, per la generosità umana e professionale, alla dott.ssa Elisabetta Francescutti della Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio del Friuli Venezia Giulia; devo a quest'ultima, oltre che alla restauratrice conservatrice Lucia Bassotto della Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per il comune di Venezia e laguna, molte indicazioni preziose scaturite durante le incursioni veneziane. Un grazie, oltre che alla direzione della Biblioteca Nazionale Marciana e al personale della Württembergische Landesbibliothek di Stoccarda, a Donata Battilotti, Amalia Donatella Basso, Annalisa Bristol, Angelo Brumana, Massimo Favilla, Grazia Fumo, Orietta Lanzarini, Martina Lorenzoni, Ruggero Rugolo ed Enrico Valseriati.

¹ FILIPPO PIAZZA, *Tra decorazione e illusione. L'architettura dipinta a Brescia e il primo tempo di Cristoforo e Stefano Rosa*, in *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società*, a cura di Id. ed Enrico Valseriati, schede a cura di Irene Giustina ed Elisa Sala, Brescia, Ateneo di Scienze, lettere ed Arti di Brescia-Morcelliana, 2016, pp. 189-208; in corso di pubblicazione è FILIPPO PIAZZA, *Rosa famiglia*, in *D.B.I.*, 88, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017, *ad vocem*.

² L'intervento è stato inserito nel programma di attività del Ministero per i Beni e le attività culturali e del turismo; attualmente sono in corso le indagini preliminari (ringrazio per le informazioni la dott.ssa Lucia Bassotto).

gio intende rimettere al centro del discorso l'attività dei fratelli Rosa, cercando, per quanto è possibile, di valutarne il ruolo nell'elaborazione del sistema decorativo che la storiografia, grazie alle meritorie indagini di Juergen Schulz, ha definito «soffitto alla veneziana»³. Le conclusioni evidenzieranno le divergenze, più che le affinità, tra i Rosa e la cultura lagunare, poco ricettiva nei confronti dell'architettura dipinta e in particolare della quadratura, un genere che nella prima metà del Seicento avrebbe trovato fortuna in altre zone d'Italia⁴. Già nel XVI secolo, tuttavia, le fonti, da Giorgio Vasari in poi, riconobbero apertamente l'abilità dei «bressani patroni della prospettiva»⁵, e ciò non può che essere addebitato proprio al lascito di Cristoforo e Stefano Rosa a Venezia.

Il primo documento che attesta la loro presenza in laguna è un atto notarile che certifica come il 18 aprile 1556 «m[agistr]o Stephano de Rosiis de Brixia pictore q[uondam] s[er] Maphei» presenziasse in qualità di testimone, insieme a Giovanni Maria da Rivoltella e a Giovanni Bartolomeo Bertoli, «in camera magna posita in inclaustro monasterii supradicti», cioè nel monastero della Madonna dell'Orto⁶. È evidente la relazione che si può instaurare con l'attività che Stefano, insieme al più anziano fratello Cristoforo nel ruolo di capobottega⁷, svolse nella

³ Mi riferisco al pionieristico volume JUERGEN SCHULZ, *Venetian painted ceilings of the Renaissance*, Berkeley, University of California press, 1968, che affronta l'argomento in modo sistematico.

⁴ Non è possibile, in questa sede, dare conto della mole di contributi sul tema: conviene sempre partire dal prezioso volume di EBRIA FEINBLATT, *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*, Santa Barbara, Fithian Press, 1992. Sulla quadratura a Venezia nel XVII secolo ci sono invece pochissimi contributi, tra i quali lo studio interessante di MARTINA FRANK, *Più vero del vero: sulla difficile affermazione del quadraturismo a Venezia*, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze-Montepulciano, 9-11 giugno 2011), a cura di Stefano Bertocci e Fauzia Farneti, Roma, Artemide, 2015, pp. 157-166.

⁵ MARCO BOSCHINI, *La carta del navigar pitoresco* [Venezia 1660], a cura di Anna Pallucchini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966, pp. 253-254. Per quanto riguarda la rassegna delle fonti relative ai fratelli Rosa rimando a PIAZZA, *Tra decorazione e illusione*, pp. 189-191.

⁶ Il documento (conservato presso CITTÀ DEL VATICANO, *Archivio Segreto Vaticano*, Veneto I, b. 1808, c. 2r/v) fu pubblicato da ANGELO MERCATI, *La scrittura per la Presentazione della Madonna al Tempio del Tintoretto a S. Maria dell'Orto*, «La mostra del Tintoretto a Venezia», II (1937), pp. 1-6, in part. p. 5; JUERGEN SCHULZ, *A forgotten chapter in the early history of quadratura painting: the fratelli Rosa*, «The Burlington Magazine», 696 (1961), pp. 90-102, in part. p. 91 nota 6.

⁷ Per quanto riguarda la divisione dei ruoli nella bottega dei Rosa, e sul ruolo di capobottega da assegnare a Cristoforo, si veda SCHULZ, *Venetian painted ceilings*, p. 95 («two brothers operated a family studio, and that Cristoforo was the manager and guiding mind in all its joint enterprises»); ulteriori considerazioni in PIAZZA, *Tra decorazione e illusione*, pp. 207-208.

medesima chiesa veneziana, sede madre della congregazione di San Giorgio in Alga, ramificata in tutta la terraferma, Brescia compresa⁸.

È da qui che occorre partire, ricordando che i Rosa a Brescia avevano poco prima eseguito gli affreschi (oggi in gran parte occultati al di sotto di uno scialbo) nel refettorio di San Pietro in Oliveto, appartenente anch'esso a San Giorgio in Alga e alla cui guida c'era Leone Bugatto, un bresciano che in passato aveva ricoperto più volte la carica di generale dell'intera congregazione, rendendosi protagonista di alcune importanti commissioni artistiche in varie chiese, tra cui San Giorgio in Braida a Verona⁹. Si è già rilevato in altra sede il ruolo di quest'ultimo nella convocazione a Venezia dei Rosa e la sua responsabilità per quanto riguarda l'incarico del soffitto della Madonna dell'Orto, dove, secondo alcune ricerche, nel 1555 il Bugatto aveva promosso il riordino degli altari¹⁰. Alla luce di ciò trova ulteriore sostegno la cronologia suggerita dal documento notarile testè ricordato, dal momento che la data 1556 è confermata nella prima edizione seicentesca della *Venetia* di Francesco Sansovino¹¹ e in seguito attestata anche dallo storiografo della congregazione alghese, Giacomo Filippo Tomasini¹². Se dunque l'arrivo in la-

⁸ Sull'ordine si veda GIORGIO CRACCO, *La fondazione dei canonici regolari di San Giorgio in Alga*, «Rivista di storia della chiesa in Italia», XIII (1959), pp. 70-80; SILVIO TRAMONTIN, *Ludovico Barbo e la riforma di S. Giorgio in Alga*, in *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*, atti del Convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443) (Padova, Venezia, Treviso 19-24 settembre 1982), a cura di Giovanni B. Francesco Trolese, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1984 pp. 92-107; ID., *'Angelica societas': alle origini dei canonici secolari di San Giorgio in Alga*, in *La chiesa di Venezia tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Giovanni Vian, Venezia, Studium cattolico veneziano, 1989, pp. 91-112; SILVIO TRAMONTIN, *Canonici secolari di San Giorgio in Alga*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, diretto da Giancarlo Rocca, II, Roma, Paoline, 1975, *ad vocem*.

⁹ Si veda PIAZZA, *Tra decorazione e illusione*, pp. 203-205 (anche per la bibliografia sul Bugatto, cui aggiungo il volume di BARBARA MARIA SAVY, *Romanino "per organo". Musica e decorazione a Brescia nel Rinascimento*, Padova, Padova University Press, 2015, pp. 8, 50-52).

¹⁰ *Ibid.* Si veda, inoltre, MICHAEL DOUGLAS-SCOTT, *Jacopo Tintoretto's Altarpiece at the Madonna dell'Orto in Venice and the Memorialisation of Cardinal Contarini*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LX (1997), pp. 138-139.

¹¹ GIOVANNI STRINGA, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta già in 14 libri da m. Francesco Sansovino*, Venezia, Altobello Salicato, 1604, p. 164. Il soffitto della Madonna dell'Orto venne descritto da Sansovino anche nella prima edizione del 1581, dove è insolito che si dilunghi con tanta ricchezza di osservazioni su una singola realizzazione artistica (si veda, a tal proposito, le considerazioni di ELENA BONORA, *Ricerche su Francesco Sansovino, imprenditore, libraio e letterato*, «Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», LII (1994), p. 193).

¹² GIACOMO FILIPPO TOMASINI, *Annales canonicorum secularium S. Giorgi in Alga*, Udine, Nicolai Schiretti, 1642, p. 327. Bisogna segnalare la tendenza, invalsa in studi recenti, a scandire un'er-

guna dei Rosa cade all'inizio del 1556, prima del 18 aprile, la conclusione del lavoro alla Madonna dell'Orto dovrà per forza assestarsi entro il 16 marzo 1557, poiché in tale circostanza Cristoforo rientrò a Brescia per acquistare una casa, restandovi sino ad agosto, segno che si sentiva ormai libero da qualsiasi vincolo professionale¹³.

Non sono molte le testimonianze sul perduto assetto cinquecentesco della chiesa veneziana, in particolare del suo soffitto. Il primo a descrivere il «palco piano di Santa Maria dell'Orto» fu Vasari, ammirato dai bresciani, che «hanno appreso gli artefici gran nome nella facilità del tirare di prospettiva»¹⁴. Lo storiografo aretino si sforzò di restituire a parole l'effetto di stupore generato dal

corridore di colonne doppie attorte, e simili a quelle della porta Santa di Roma in San Pietro; le quali, posando sopra certi mensoloni che sportano in fuori, vanno facendo in quella chiesa un superbo corridore con volte a crociera intorno: ed ha quest'opera la sua veduta nel mezzo della chiesa con bellissimi scorti, che fanno restar chiunque la vede maravigliato, e parere che il palco, che è piano, sia sfondato; essendo massimamente accompagnata con bella varietà di cornici, maschere, festoni, ed alcuna figura, che fanno ricchissimo ornamento a tutta l'opera, che merita d'essere da ognuno infinitamente lodata per la novità, e per essere stata condotta con molta diligenza ottimamente a fine¹⁵.

rata cronologia del primo lavoro veneziano dei Rosa: si veda PAOLO SANVITO, *Palladio e il quadraturismo*, in *Quadratura. Geschichte, Theorien, Techniken*, a cura di Matthias Bleyl, Pascal Dubourg Glatigny, Berlino, Dt. Kunstverl., 2011, pp. 141-151. Più preciso è lo studio di INGRID SJÖSTRÖM, *Quadratura studies in Italian ceiling painting*, Stockholm, Almqvist & Wiskell, 1978, p. 40.

¹³ Il 16 marzo 1557 Cristoforo Rosa acquista una casa da Cristoforo Carrara in contrada di Santa Marta a Brescia (BRESCIA, *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASBs), Notarile [Annibale Bornati], f. 5281; segnalato da CAMILLO BOSELLI, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, I, Brescia, Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti, 1977, p. 276); il 26 maggio 1557 il Rosa è attestato in compagnia dell'architetto Battista Oselli (ASBs, Notarile [Giovanni Giacomo Dalla Torre], f. 3069; segnalato da BOSELLI, *Regesto artistico*, p. 276); l'8 agosto 1557 Cristoforo Carrara riceve dal Rosa «lire sei cento e soldi cinque planette in horo et argento» per una casa in contrada di Santa Marta (ASBs, Notarile [Annibale Bornati], f. 5281; documento inedito).

¹⁴ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* [Firenze, Giunti, 1568], ed. a cura di Gaetano Milanesi, VI, Firenze, Sansoni, 1906, pp. 509-510.

¹⁵ *Ibid.*

Oltre a tale descrizione, sulla quale occorrerà tornare, va preso in esame il disegno dell'architetto tedesco Heinrich Schickhardt, tracciato nel 1598 durante la tappa a Venezia del suo primo viaggio in Italia¹⁶ (fig. 1). Per la presenza sul margine superiore della scritta «Venedig» il foglio è stato messo in relazione alla Madonna dell'Orto: secondo Wolfgang Wolters tale ipotesi è motivata dal fatto che «a quei tempi nessun'altra chiesa disponeva di una decorazione paragonabile»¹⁷. In effetti riesce difficile immaginare quale soffitto presentasse una componente illusionistica pari a quella rappresentata da Schickhardt, osservatore peraltro attento a registrare le varie tipologie decorative degli edifici incontrati di volta in volta nel soggiorno italiano, con una precisione a tratti sorprendente¹⁸. Eppure non si può negare che il disegno, presentando solo parte di un soffitto caratterizzato da colonnine tortili che sostengono una struttura con un oculo al centro e quattro aperture ai lati, ponga vari problemi di interpretazione. Rispetto a quanto affermato da Vasari manca infatti il doppio colonnato, un elemento che per lo storiografo sembrava distintivo e qualificante. Inoltre Vasari aveva

¹⁶ Il disegno è conservato al f. 28r del taccuino intitolato *Raiss in Itaia* (STUTTGARDT, *Württembergische Landesbibliothek* (d'ora in poi WLs), Cod.hist.qt. 148, a). Su Schickhardt si vedano CLAUDIUS BERNET, *Schickhardt, Heinrich*, in *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*, a cura di Friedrich Wilhelm Bautz, 26, Hamm, Verlag Traugott Bautz, 2006, pp. 1319-1342; *Heinrich Schickhardt. Voyage en Italie / Reiß in Italien (Novembre 1599–Mai 1600)*, commenté par André Bouvard, Montbéliard, Société d'Émulation de Montbéliard, 2002; EHRENFRIED KLICKERT, *Heinrich Schickhardt. Architekt und Ingenieur. Eine Monographie*, Herrenberg 1992. Per l'ambito italiano rimando a LUCA GABRIELLI, *Artisti del Nord attraverso le Alpi: Jan van Scorel, Pieter Bruegel il Vecchio, Heinrich Schickhardt*, in *Dürerweg. Artisti in viaggio tra Germania e Italia da Dürer a Canova*, convegno di studi (Cembra-Segonzano, 7-8 marzo 2015), a cura di Roberto Pancheri, Trento, Provincia Autonoma di Trento, pp. 163-188; LUCA GABRIELLI, *Sulla via dell'Italia. Architetture rinascimentali a Trento nel taccuino di viaggio di Heinrich Schickhardt*, «Studi Trentini», 91 (2012), n. 1, pp. 29-48.

¹⁷ WOLFGANG WOLTERS, *Architettura e ornamento. La decorazione del Rinascimento veneziano*, Sommacampagna (VR), Cierre, 2007, p. 202 (I ed. München, Beck, 2000). Lo studioso aveva pubblicato per la prima volta il disegno in ID., *Paolo Veronese e l'architettura di San Sebastiano*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di Massimo Gemin, Venezia, Arsenale, 1990, pp. 183-188; in part. p. 186. Di recente l'ipotesi dell'identificazione con il soffitto della chiesa della Madonna dell'Orto è stata ribadita da STEFANIA TUZI, *Le colonne e il Tempio di Salomone: la storia, la leggenda, la fortuna*, Roma, Gangemi, 2002, p. 162.

¹⁸ Giusto per fare alcuni esempi: il soffitto della Scuola Grande di San Rocco a Venezia è raffigurato nel taccuino intitolato *Raiss in Itaia* (WLs, Cod.hist.qt. 148, a, f. 31v); la volta della Sala dei Giganti nella Villa del Principe a Genova (Palazzo di Andrea Doria) è presente in *Tagebuch der Romreise* (ivi, b, f. 4v); nel medesimo taccuino è presente il soffitto della basilica di San Giovanni in Laterano a Roma (ivi, b, f. 16v).

annotato come le colonne, sostenute da «certi mensoloni che sportano in fuori», delineassero una loggia «con volte a crociera intorno»: pur ammettendo che queste ultime non occupassero la parte centrale del «corridore», tale elemento non risulta affatto dal disegno, la cui sinteticità, fosse anche il frutto di una visita estemporanea alla chiesa (come lascia intendere l'uso della matita e non della penna, presente invece in quasi tutti gli altri fogli dello stesso taccuino di Schickhardt), non basta a giustificare tali incongruenze¹⁹. Bisogna pertanto concludere che quanto si vede presenta troppe contraddizioni rispetto all'enunciazione vasariana per essere accostato al soffitto della Madonna dell'Orto; conviene mantenere una certa prudenza, nella speranza di precisare la questione alla luce di nuovi elementi.

Un altro tema riguarda la presenza di figure, segnalate da Carlo Ridolfi, che registra «tribune dorate, con alcune figurine, sostenute intorno da modiglioni»²⁰ e poi da Francesco Scannelli, il quale nota come «quivi parimente intervengono alcune figure, che formano in tutto unita inventione capricciosa bella, e di gran sapere, che apporta continuamente alla vista straordinario inganno»²¹. Su queste «figurine» si sarebbe più tardi soffermato anche Giannantonio Moschini, fornendo una precisa, ma allo stesso tempo problematica descrizione per quanto concerne l'iconografia:

il soffitto di mezzo è diviso in sei grandi comparti; ed ogni comparto ha quattro medaglioni. Vuolsi avvertire essere dipinti sulla tela que' pezzi che contengono i medaglioni; mentre il resto di architettura è tutto dipinto in sulla tavola. Nel comparto più vicino al maggiore altare v'ha ne quattro medaglioni la storia di Giuditta; e questa eroina la vi si vede 1. in atto di pregare, 2. nell'atto di presentarsi a que di Betulia, 3. seduta a cena, 4. quando taglia la testa ad Oloferne. Nel secondo comparto vi è la storia di Susanna che vi si vede 1. sorpresa al bagno, 2. accusata al giudice, 3. giudicata innocente con la pena

¹⁹ Wolters è del resto consapevole di queste incongruenze, dovute a suo dire «più [a] un'imprecisione terminologica che [alla] mancanza di esattezza del disegno» (WOLTERS, *Architettura e ornamento*, p. 208, n. 62).

²⁰ CARLO RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte Ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato* [1648], a cura di von Detlev Freiherrn von Hadlen, Berlino, G. Grote, 1924, I, p. 272.

²¹ Aggungendo inoltre che si trattava di «un corridore di colonne doppie, e ritorte con bellissimi, e ben intesi iscorzi, con maschere, cornici mensole, e festoni» (FRANCESCO SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura, ovvero trattato diviso in due libri*, Cesena, Neri, 1657, p. 264).

de calunniatori; contorta la tela del quarto medaglione, mal può discernersi cosa rappresenti. Il terzo comparto ha quattro fatti evangelici, per quanto pare, e fra gli altri la nascita di N.S. Non ben si distinguono i quattro medaglioni del seguente comparto. Il quinto è occupato de fatti di Davidde, che in un medaglione lo vi si discerne davanti a Saule, e in un altro lo vi si vede con la testa di Golia in mano. In un terzo medaglione è dipinto nell'atto che stà per recidergliela; il qual medaglione caduto si custodisce nella sagrestia, ma rovinato²².

Ancora una volta non è facile individuare la corrispondenza con le descrizioni precedenti: la suddivisione della navata «in sei grandi comparti», per esempio, è del tutto assente in Vasari, che, come si è visto, lascia intendere l'esistenza di una loggia continua sostenuta da doppie colonne tortili. Il disegno di Schickhardt stavolta sembrerebbe interpretare meglio la struttura di un singolo «comparto», sebbene resti da chiarire la collocazione dei quattro medaglioni. È difficile anche affermare la paternità delle tele (visto che di tele si trattava, «mentre il resto di architettura è tutto dipinto in sulla tavola»²³): l'ipotesi che siano da assegnare a Cristoforo e Stefano Rosa risulta poco convincente, mancando testimonianze di una loro attività come figuristi²⁴. Unico tra le fonti, Moschini sottolinea inoltre come la decorazione occupasse le pareti della navata centrale e per «intero il soffitto di tutte e tre le gran navi di questa chiesa», tanto che «ne' due soffitti laterali si osservano bei giuochi di prospettiva, che da più parti guardati formano sempre gradevole inganno all'occhio»²⁵. L'assenza di riferimenti nelle descrizioni antiche induce, anche in questo caso, alla massima cautela.

²² GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia, Alvisopoli, 1815, pp. 20-22.

²³ *Ibid.*

²⁴ L'unico dubbio poteva essere fornito dal ciclo affrescato in una sala del casino Avogadro a Brescia; di recente, però, si è esclusa la possibilità che l'autore delle figure potesse essere Pietro Rosa, il figlio di Cristoforo che andò a bottega da Tiziano (si veda FILIPPO PIAZZA, ELISA SALA, *Casino Avogadro, in Brescia nel secondo Cinquecento*, pp. 285-287).

²⁵ MOSCHINI, *Guida*, pp. 20-22. Le pareti della navata erano decorate, a destra, da dodici profeti, a sinistra da personificazioni delle virtù; al di sotto, in chiaroscuro, episodi biblici inseriti in cornici: «Nell'alto del muro alla destra parte di chi guarda v'ha dodici profeti tra le finestre, sotto a ciascuna delle quali v'ha poi de' medaglioni a chiaro-scuro con fatti tolti dalle sante scritture. Lo stesso è pure all'altra parte; se non che v'ha altrettante virtù in luogo di profeti. Bensì due grandi figure di profeti vi sono ai lati della grande finestra in faccia al maggior altare» (*ibid.*).

Per giustificare – almeno parzialmente – la difformità di testimonianze così contrastanti tra loro, va detto che l'insieme è stato oggetto di numerosi interventi che ne modificarono in modo sostanziale l'aspetto. Ciò è confermato anche dalla perdita degli affreschi del coro, dove Jacopo Tintoretto, secondo Raffaello Borghini, aveva «finta un'architettura bellissima a fresco con angeli che suonano le trombe»²⁶. L'esistenza di ulteriori composizioni illusionistiche, oltre a quelle dei Rosa, contribuisce ad accrescere il rammarico per la perdita del complesso²⁷, già avvertita nel 1771 da Antonio Maria Zanetti, il quale segnalava che, malgrado si trattasse di «un'opera grande di architettura [...] il tempo ne smorzò quasi intieramente i bellissimi effetti»²⁸. Le condizioni delle tavole lignee, soltanto qualche decennio dopo, sembravano ormai compromesse, tanto che nel 1824 il soffitto era «così guasto e corroso dal tempo e dall'umidità, che poche reliquie di tanta opera possono ancora distinguersi»²⁹. Nel 1840 Ermolao Paoletti concluse la sua analisi con un laconico «ora tutto è perduto»³⁰. A contribuire al degrado furono anche le vicissitudini del monastero in epoca napoleonica, soprattutto dopo l'abbandono dei Cistercensi, che nel 1669 avevano soppiantato i canonici di San Giorgio in Alga: i francesi trafugarono alcune pale di Pordenone e Tintoretto, restituite solo nel 1815, ma non tutte ricollocate *in situ*. Durante l'Ottocento la chiesa venne impropriamente utilizzata dal comando militare quale deposito.

Tra il 1864 e il 1868 alcuni restauri, ispirati all'idea del risarcimento “in stile” e avviati sotto la direzione dell'architetto austriaco Friedrich

²⁶ RAFFAELLO BORGHINI, *Il Riposo* [Firenze 1584], a cura di Marco Rosci, Milano, Labor, 1967, p. 555. Ponendo l'accento «sulle doti di creatore e orchestratore di effetti luministici e spaziali» di Tintoretto è stata ipotizzata una relazione con l'opera dei fratelli Rosa (ERASMUS WEDDIGEN, *Nuovi percorsi di avvicinamento a Jacopo Tintoretto: Venere, Vulcano e Marte. L'inquisizione dell'informatica*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 24-26 novembre 1994), a cura di Paola Rossi, Lionello Puppi, Padova, Il Poligrafo, 1996, pp. 155-161, in part. p. 156).

²⁷ «Come sarebbe importante, per valutare appieno le tele del Tintoretto, poter avere un'idea più precisa di questo spettacolare insieme!» (WOLTERS, *Architettura e ornamento*, p. 202).

²⁸ ANTONIO MARIA ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' veneziani maestri libri V, III*, Venezia, Giambattista Albrizzi, 1771, p. 251.

²⁹ ANTONIO QUADRI, *Otto giorni a Venezia*, Venezia, Andreola, 1824, p. 325.

³⁰ ERMOLAO PAOLETTI, *Il fiore di Venezia, ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani*, III, Venezia, Fontana, 1840, p. 30.

von Schmidt, determinarono il rifacimento integrale del soffitto³¹. Un gruppo scelto di pittori dell'Accademia di Belle Arti di Venezia realizzò «18 quadri del soffitto» interamente dorati, raffiguranti i santi e la Vergine³². È possibile, ancorché resti per ora solo un'ipotesi di lavoro, che la forma quadrilobata di questi inserti ricalcasse quella dei medaglioni descritti da Moschini (fig. 2). Pare inoltre che alcune porzioni della decorazione originale fossero state risparmiate, per essere dapprima ricoverate e poi, a quanto pare, vendute: il pensiero va alle pitture avvistate nel 1937 e identificate come «quelle antiche dei Rosa, di cui si può ammirare ora solo qualche avanzo nelle nostre Gallerie dell'Accademia»³³. Sembra plausibile che si tratti delle tele un tempo inserite nei medaglioni, piuttosto delle tavole con le architetture illusorie, pertanto non v'è alcun motivo fondato per supporre che esistano ancora dei frammenti attribuibili ai Rosa³⁴. Negli anni Trenta del Novecento la Soprintendenza provvide a mettere in luce le capriate, cancellando le modifiche ottocentesche in un ulteriore tentativo di recuperare il carattere primitivo dell'edificio³⁵.

Alla luce di questa stratificazione, che riflette le diverse attitudini al restauro nel corso degli ultimi due secoli, l'interno della chiesa non conserva più la *facies* antica (né quella medievale né quella rinascimentale) e

³¹ Il progetto fu affidato alla direzione dell'architetto Tommaso Meduna e dell'ingegnere Carlo Veronese. Sui restauri nella chiesa veneziana, che riguardarono anche gli affreschi delle cappelle, il pavimento, l'organo e una parte della decorazione lapidea, si veda LUISA RICCATO, FIORELLA SPADAVECCHIA, *Chiesa della Madonna dell'Orto: arte e devozione*, Venezia, Marsilio, 1994.

³² La documentazione relativa a questo intervento, consultabile presso VENEZIA, *Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, Atti dell'Accademia: 1860-1878*, oggetti d'arte, b. 159-160), è conservata in alcune buste dal titolo *Ristauro della chiesa della Madonna dell'Orto / N.B. Trattasi della pittura decorativa del soppalco e gli altri che la trattano arrivano fino al 1862 prima epoca / Poi altri, sulla decorazione effettuata nel 1864 / E finalmente altri intorno all'organo; 1868*.

³³ Si veda GIUSEPPE BIGAGLIA, *La chiesa della Madonna dell'Orto in Venezia: cenni storici-artistici*, Venezia, Vidotti, 1937, p. 13. Qualche utile informazione è riferita anche da Vincenzo Zanetti: «Che se noi lodiamo la R. Accademia di Belle Arti per aver recati nelle proprie sale alcuni dei medaglioni antichi del soffitto che aveano molto meno degli altri patito, avremmo ancora più fatto plauso se si avesse potuto mettere in atto il piano di ripetere e rinnovare quest'opere in parte perite sugli antichi loro disegni, serbando in questo modo, per quanto più fosse stato possibile, al tempio la sua primitiva originalità» (VINCENZO ZANETTI, *La chiesa della Madonna dell'Orto in Venezia*, Venezia, Tipografia del Commercio di Marco Visentini, 1870, pp. 101-102).

³⁴ WOLTERS, *Architettura e ornamento*, p. 208, nota 60.

³⁵ Si veda VITTORIO INVERNIZI, *Lavori alla chiesa della Madonna dell'Orto*, «Bollettino d'Arte», XXV (1931-1932), p. 232.

a poco serve affidarsi a descrizioni non sempre puntuali. Più opportuno, casomai, è imbastire il confronto con l'unica opera dei Rosa sopravvissuta a Venezia: il soffitto del vestibolo della Libreria Marciana (fig. 3).

Anche in questo caso i documenti aiutano a fissare la cronologia del lavoro, precisando una volta per tutte la questione: il 20 settembre 1557 «maestro Christoforo de Rosis pictor Bressano» fu incaricato di «depinger in vestibulo della libreria nova in piazza», su mandato del «procurator Leze [Giovanni da Lezze]»³⁶. Recenti indagini hanno inoltre appurato come, tra il dicembre del 1557 e il gennaio dell'anno seguente, Cristoforo avesse incaricato alcune persone di fiducia per effettuare due saldi relativi all'acquisto della casa di Brescia, indizio del fatto che il pittore fosse già impegnato nel cantiere veneziano³⁷. Sebbene nel documento di allogazione fosse citato solo Cristoforo, che – come si è detto – gestiva da principale tutte le commesse più impegnative, stando alla suddivisione del lavoro all'interno della bottega dei Rosa c'è più di un motivo per ritenere che, al momento del conferimento dell'incarico, entrambi i fratelli fossero presenti in Libreria, in continuità con l'impresa da poco terminata alla Madonna dell'Orto.

Vale la pena riflettere sulle circostanze che consentirono di ottenere una commessa così prestigiosa. La figura chiave potrebbe essere quella del proto Jacopo Sansovino, anche perché costui aveva conosciuto Cristoforo Rosa nel 1554, quando fu convocato a Brescia per fornire un parere in merito al secondo ordine del palazzo della Loggia, all'epoca in via di completamento³⁸. Recentemente, infatti, documenti alla mano

³⁶ Il documento è del 20 settembre 1557: «L'illustrissimo signor reverendissimo et procurator Leze mi ha ordinato per del notari per sua signoria eccellentissima ha dato l'opera del depinger in vestibulo della libreria nova in piazza, à maestro Christoforo de Rosis pictor Bressano» (VENEZIA, *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASVe), Procuratori di San Marco *de supra*, chiesa, Libreria pubblica, b. 68). Bisogna purtroppo riscontrare che la critica, a partire da LAURA PITTONI, *La Libreria di San Marco. Cenni storici*, Pistoia, Flori, 1903, p. 37, ha avvallato la datazione tra il 1559 e il 1560.

³⁷ I documenti sono inediti (ASBs, Notarile [Annibale Bornati], f. 5281): il 3 dicembre 1557 Cristoforo Carrara riceve 270 lire planette da Agostino Scalvini per conto di Cristoforo Rosa; il 2 gennaio 1558 Carrara riceve centoventinove lire da Francesco Peroni per conto del Rosa. Cristoforo sarebbe rientrato effettivamente a Brescia nel febbraio del 1558, per concludere l'affare della casa: il 18 febbraio 1558 il Rosa versa a Cristoforo Carrara lire mille per saldare l'acquisto della casa in contrada di Santa Marta (ivi; segnalato da BOSELLI, *Regesto artistico*, p. 276).

³⁸ Non serve ripercorrere la bibliografia in merito a questo incarico bresciano, per il quale si fece tramite il procuratore di San Marco *de supra*, Vettor Grimani, tra i più fedeli sostenitori dell'architetto fiorentino: mi limito a ricordare CAMILLO BOSELLI, *Palladiana. Notizie spicchiole di Sto-*

ho potuto stabilire che tra i pittori incaricati di trasferire su tavola il progetto sansoviniano per la loggia, rendendolo anche «colorito», c'era proprio il più anziano dei fratelli Rosa, impegnato nel medesimo cantiere, dove verosimilmente acquisì le competenze per quanto riguarda la rappresentazione prospettica³⁹. Già in contatto dunque con l'architetto toscano a Brescia, Cristoforo rinnovò con lui il rapporto a Venezia tre anni più tardi, quando ormai, forte del successo ottenuto alla Madonna dell'Orto, si era accreditato tra gli specialisti della prospettiva.

Bisogna a questo punto considerare la possibilità che alcuni elementi del lessico di Sansovino abbiano ispirato i due bresciani al momento di concepire le prospettive nel vestibolo. Un rapporto può essere istituito con il salone della Scuola grande della Misericordia, la cui navata si articola in due file di colonne binate (fig. 4), riconosciute come «un'innovazione assoluta rispetto alla tradizionale struttura dei saloni delle Scuole, tripartiti da filari di colonne singole»⁴⁰. Questo progetto, inizialmente contestato da alcuni membri della confraternita, venne adottato solo dopo varie discussioni, sfociate nel 1556 in una votazione, durante la quale si valutò «se [Sansovino] habia a far le due colonne come nel modello»⁴¹. Anche nel soffitto marciano sono presenti le colonne binate ribattute alla parete, che secondo Schulz rimandavano a modelli di Giulio Romano⁴²: sebbene alla Misericordia il lavoro si sia

ria dell'Architettura nell'Archivio Comunale di Brescia, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», CXLIX (1950), pp. 109-120; CARLO PASERO, *Nuove notizie d'archivio intorno alla Loggia di Brescia*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», CLI (1952), pp. 49-91, oltre alle monografie di BRUCE BOUCHER, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven-London, Yale University Press, 1991, p. 228, docc. 242-244 e MANUELA MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Milano, Electa, 2000, pp. 311-313. Non è da escludere che i contatti con l'architetto vennero avviati quando la sede vescovile di Brescia era retta da Andrea Corner, committente di Sansovino per il proprio palazzo veneziano (l'ipotesi era già stata presa in esame da MAURIZIO MONDINI, *La ripresa del cantiere (1553). Il progetto di Jacopo Sansovino (1554)*, in VASCO FRATI, IDA GIANFRANCESCHI, FRANCO ROBECCHI, *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, II, Brescia, Grafo, 1995, pp. 193-196). Di recente torna a ragionare sulla presenza a Brescia di Palladio e di altri architetti, tra i quali Sansovino, DONATA BATTILOTTI, *Palladio a Brescia e la Loggia «che apresso di noi meriteria nome di eccellentissima»*, in *Brescia nel secondo Cinquecento*, pp. 145-162.

³⁹ Sulla questione del ruolo di Cristoforo Sorte quale presunto maestro dei Rosa e sulla collaborazione tra Stefano Rosa e Giulio Campi a Brescia si veda PIAZZA, *Tra decorazione e illusione*, pp. 198-202.

⁴⁰ MORRESI, *Jacopo Sansovino*, p. 105.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² SCHULZ, *Venetian painted ceilings*, pp. 95-96.

protratto a lungo, venendo terminato più tardi, può essere un caso che proprio gli elementi contestati a Sansovino furono recepiti dai Rosa in un cantiere, la Libreria, la cui responsabilità ricadeva sullo stesso architetto? Se non apertamente suggerita, l'idea delle colonne binate poteva esser giunta all'orecchio dei Rosa negli stessi mesi del 1556 in cui erano impegnati alla Madonna dell'Orto, distante solo poche decine di metri dalla Scuola grande della Misericordia⁴³. Del resto, nel suo ruolo di «capo, soprastante, et regolatore di tutti l'artefici»⁴⁴, Sansovino aveva facoltà di impostare l'impianto decorativo e la riprova sta nel fatto che nel vestibolo fornì il disegno del pavimento, messo in opera nel 1559 quando i Rosa lavoravano al soffitto⁴⁵.

Senza voler attribuire all'architetto un'eccessiva responsabilità, almeno per ciò che riguarda i settori dipinti, il suo contributo può perlomeno aver fornito ai pittori uno spunto per adattare le prospettive a un «palco simile, ma piccolo»⁴⁶ rispetto a quello della Madonna dell'Orto. Non a caso Vasari, descrivendo l'opera marciana, sottolineò l'eccellente resa dei «colonnati, bassamenti e ornati, tanto bene disegnati ed intesi d'ombre e di lumi, [che] ingannano chiunque li mira»⁴⁷, un *topos* al quale, un secolo più tardi, non si sottrasse nemmeno Ridolfi, secondo cui il soffitto «è così ben fatto, che rende sospeso ogn'uno, se egli sia

⁴³ Nel 1556 venne avanzata la proposta di accorpere la Scuola della Misericordia, in precarie condizioni economiche, con quella Piccola di San Cristoforo dei Mercanti, ospitata nella chiesa della Madonna dell'Orto (si veda DEBORAH HOWARD, *La Scuola Grande della Misericordia di Venezia*, in *La Scuola Grande della Misericordia di Venezia. Storia e progetto*, a cura di Gianni Fabbri, Milano, Skira, 1999, pp. 13-58, in part. 34, 66). Sul recente restauro si vedano le considerazioni di MANUELA MORRESI, *Venezia, Sansovino, la Misericordia. La vicenda inconclusa della Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia in Venezia di Jacopo Sansovino e il suo restauro*, «Casabella», LXXX (2016), n. 861, pp. 4-21, 98-99.

⁴⁴ DANIELE BARBARO, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, Venezia, Marcolini, 1556, p. 7.

⁴⁵ L'incarico per il pavimento fu affidato allo stesso maestro Pasquetto, che aveva realizzato il *salizado* della sala di lettura (per i documenti si veda MARINO ZORZI, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano, Mondadori, 1987, p. 162, nota 226). Il pavimento sansoviniano fu sostituito nell'Ottocento con quello che un tempo decorava il salone terreno della Scuola della Misericordia (si veda MORRESI, *Jacopo Sansovino*, p. 114, nota 101; GIANNI FABBRI, *Dal progetto di Sansovino alle catastrofi del moderno*, in *La Scuola Grande della Misericordia*, pp. 101-144). Meno certezze sussistono invece sulla responsabilità sansoviniana nella scelta delle cornici della sala di lettura e nell'impostazione degli stucchi della volta dello scalone, affidati ad Alessandro Vittoria (si veda LORENZO FINOCCHI GHERSI, *Paolo Veronese decoratore*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 76)

⁴⁶ VASARI, *Le vite*, p. 510.

⁴⁷ *Ibid.*

finto ò naturale»⁴⁸. L'illusione, che crea nell'osservatore una sensazione a metà tra lo stupore e l'incredulità, era basata sulla «proiezione delle ombre», tecnica che Daniele Barbaro nel trattato sulla prospettiva aveva attribuito proprio ai «due fratelli Bressani»⁴⁹. Barbaro alludeva naturalmente alla padronanza dei chiaroscuri, grazie alla quale «una cosa è mirabilmente destinta dall'altra»⁵⁰, come avviene nel soffitto del vestibolo, dove le ombre delineate dalle finte architetture entrano in rapporto in rapporto con le aperture reali, conferendo coerenza allo spazio.

Viene in mente, a tal proposito, uno dei due sistemi trasmessi dal cartografo veronese Cristoforo Sorte (che dei Rosa si era proclamato «il primo loro principio e fondamento»⁵¹) per realizzare una prospettiva «che si fa in scurzo, il che avviene quando si dipinge in alto su le facciate de' muri o sotto li soffitti»⁵². Se il metodo tradizionale era basato su calcoli e proiezioni geometriche, usando l'intersezione misurata dei raggi, il secondo, invece, era il risultato di ingegnosi espedienti empirici grazie a un modello ligneo collocato al di sopra di uno specchio⁵³. L'architettura riflessa nello specchio è fissata su un foglio attraverso una «graticula», che fornisce al

⁴⁸ RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, I, p. 272.

⁴⁹ DANIELE BARBARO, *La pratica della prospettiva*, Venezia, Borgominieri, 1568, p. 177. Per la stampa delle prime edizioni di questo si veda la scheda di LAURA MORETTI, in *Daniele Barbaro, 1514-70: letteratura, scienza e arti nella Venezia del Rinascimento*, catalogo della mostra (Venezia 2015-2016), a cura di Susy Marcon e Laura Moretti, Crocetta del Montello (TV), Antiga edizioni, 2015, pp. 153-155.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ CRISTOFORO SORTE, *Osservazioni della pittura* [Venezia 1580], in *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, I, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960, p. 287.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Riporto il passo: «l'altro modo fu con un specchio, sopra il quale si tira con uno telarolo una graticula alla misura di esso specchio, e si graticula con revo o seta nera, e si divide in quanti quadretti si vuole, e poi mettesi detta graticula sopra ad esso specchio benissimo affermata; e volendo fingere dette colonne, figure o altro in scurzo in esso volto, si fa prima la cosa che vi si vuole dipingere di rilievo, cioè in modello, e si pone alta alla misura come nella distanza ci pare di fingere, però ai suoi lumi, acciò che si possano vedere i sbattimenti delle ombre et i rilevi a suo luogo, e ponesi detto specchio a basso con detta graticula sopra, al mezzo di detta stanza o luogo; e presupponendo che 'l' specchio sia l'orizzonte delle due distanze, cioè di quella che porta in su e di quella da basso, che è l'orizzonte, ma che sia accomodato esso specchio talmente, che si possa vedere dentro tutto quello che si ha da fingere, sia qual si voglia cosa. Et accomodato esso specchio, bisogna accomodarsi sopra con l'occhio fisso, e star sempre ad un segno con la sua tavoletta in mano con la carta sopra graticulata, fino che si avrà contornato quello che si vederà nello specchio, battendogli le sue ombre, le mezze tinte et i lumi con li suoi riflessi a' suoi luoghi. E facendo le cose dette, si vederanno senza alcuna opposizione le cose molto riuscibili, come nel la seguente forma» (ivi, p. 287).

pittore il riferimento per trasferire il disegno sul piano di un soffitto o sulla volta⁵⁴. Il modello allo stesso tempo consentiva, sempre secondo Sorte, di valutare la posizione dei «lumi, acciò che si possano vedere i sbattimenti delle ombre et i rilevi a suo luogo»⁵⁵. Non siamo in grado, purtroppo, di stabilire quale fosse il metodo dei Rosa, ma sembra non ci siano dubbi nel ritenere più consentaneo il secondo, che rispecchia una pratica – soprattutto una tradizione progettuale – con la quale i due avevano familiarizzato sin dagli anni bresciani, nel cantiere di piazza della Loggia⁵⁶.

L'apprezzamento per il lavoro dei Rosa nel vestibolo è insito nella valutazione di «tresento e diese [scudi] d'oro venetiani» che Sansovino e Tiziano proposero il 22 aprile 1560⁵⁷. Non c'è quindi più alcuna incertezza sul fatto che gli artefici dell'incarico furono proprio costoro, l'uno in qualità di responsabile dell'intera fabbrica marciana, l'altro come consulente. La Libreria era uno dei luoghi pubblici più carichi di significato nel riassetto della piazza, così come lo aveva concepito Andrea Gritti, ed è impensabile che nella scelta dei pittori per il vestibolo, uno dei luoghi rilevanti⁵⁸, non si facesse ricorso allo stesso criterio selettivo delle mae-

⁵⁴ Sulla teoria e sulla tecnica prospettica si veda LUIGI VAGNETTI, *Il processo di maturazione di una scienza dell'arte: la teoria prospettica nel Cinquecento*, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, atti del convegno internazionale di studi (Milano, 11-15 ottobre 1977) a cura di Marisa Dalai Emiliani, Firenze, Centro Di, 1980, pp. 427-474 (con bibliografia precedente); MARTIN KEMP, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti, 1994 (1 ed. New Haven, Yale University Press, 1990); FILIPPO CAMEROTA, *La prospettiva del Rinascimento: arte, architettura, scienza*, premessa di Martin Kemp, Milano, Electa, 2006.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Per non parlare dell'uso di modelli lignei e di quanto sarebbe utile saperne di più, per aprire orizzonti di ricerca non solo sull'attività progettuale degli architetti, degli scultori e delle altre maestranze "da muro", ma anche sul modo di procedere dei pittori e, in generale, dei decoratori. Il tema nel contesto veneziano pone problematiche dettate dal fatto che «sembra che non ne sia sopravvissuto neanche un esemplare o almeno un frammento» (WOLTERS, *Architettura e ornamento*, pp. 37-43).

⁵⁷ Per il documento, già conosciuto e pubblicato da ZANETTI, *Della pittura veneziana*, p. 250, si veda di recente CHARLES HOPE, *Postfazione. La paternità delle lettere di Tiziano*, in LIONELLO PUPPI, *Tiziano. L'epistolario*, Firenze, Alinari 24 ore, 2012, p. 345 nota 3.

⁵⁸ Non credo valga la pena di presentare in questa sede l'enorme mole di bibliografia sul tema del riassetto di piazza San Marco e delle sue implicazioni politiche. Il vestibolo costituisce il raccordo tra lo scalone e la sala di lettura, rappresentando uno spazio nodale sull'asse che attraversa l'intero corpo di fabbrica della biblioteca. Non a caso nel vestibolo è murata l'epigrafe che attesta la fondazione della biblioteca (datata 1553 in caratteri dorati, trascritta da MARTINIONI, *Venetia città nobilissima*, p. 310). Come ricorda Francesco Sansovino in un opuscolo apparso nel 1556 sotto pseudonimo (ANSELMO GUISSONI, *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venezia*, Venezia 1556) la sala ospitò per un periodo la scuola di retorica.

stranze già adoperato nell'adiacente salone di lettura⁵⁹. Accanto a Giovanni Demio, Battista Franco, Giulio Licinio, Giuseppe Porta, Paolo Veronese, Andrea Schiavone e Giovanni Battista Zelotti, i protagonisti appunto della decorazione del salone, bisognerebbe considerare a pieno titolo anche in nomi di Cristoforo e Stefano Rosa in quel «manipolo di pittori nuovi, sostanzialmente estranei alla tradizione veneziana»⁶⁰, che contribuì a rinnovare il volto della città nel sesto decennio del secolo.

Il soffitto del vestibolo si presentava del resto come una autentica novità, rilevata da tutti gli osservatori, antichi e moderni, meravigliati dalla composizione che sfonda lo spazio a formare una loggia aperta verso l'interno. Se si eccettua la tela di Tiziano al centro, l'intero apparato si caratterizza per l'assenza di figure, in controtendenza rispetto a quanto avviene nel soffitto alla veneziana, dove l'illusione è alimentata dai vertiginosi «sotto in su». Come spiega Schulz, la caratteristica principale di quest'ultimo non era tanto la capacità di «costruire» lo spazio attraverso una composizione architettonico-prospettica, quanto suggerire lo svolgimento di una storia in un luogo che non coincide con quello dell'osservatore. Per far questo nel soffitto alla veneziana le tele, collegate dalle cornici «in interlocking compartment systems», erano collocate sullo stesso livello «to suggest that the action is taking place somewhere behind the ceiling, directly above our heads»⁶¹. Il soffitto dei Rosa, la cui struttura non è piana bensì costituita da gradoni come quelli di una piramide rovesciata⁶² (fig. 5), evidenzia sostanziali differenze rispetto all'impostazione appena descritta. Una delle caratteristiche principali è la combinazione tra architetture dipinte ed elementi in rilievo (in legno e in stucco), quali mensole, dentelli, rosette e cornici aggettanti (fig. 6). Questa articolazione, riscontrabile soprattutto nella carpenteria (se apprezzata dall'alto), con ogni

⁵⁹ È fin troppo noto che la scelta del pittore del salone di lettura fu governata da Tiziano, che intenzionalmente esclude Jacopo Tintoretto, privilegiando l'astro nascente di Veronese (si veda ANTONIO PAOLUCCI, *La sala della Libreria e il ciclo pittorico*, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del manierismo a Venezia 1540-1590*, catalogo della mostra (Venezia), a cura di Carlo Pirovano, Milano, Electa, 1981, pp. 287-298).

⁶⁰ Ivi, p. 290.

⁶¹ SCHULZ, *Venetian painted ceilings*, p. 3.

⁶² La particolarità della struttura era già stata notata da WOLTERS, *Architettura e ornamento*, p. 161: «il soffitto di questo ambiente non è piatto come si potrebbe credere, ma presenta diverse cornici aggettanti e concentriche. Si tratta di una costruzione insolita che ben si prestava a realizzare le idee dei pittori e che presumibilmente fu eseguita in base a degli schizzi degli stessi fratelli Rosa».

probabilità fu discussa accuratamente prima di essere realizzata; in tal senso si spiega il giustificare il lungo periodo intercorso tra il conferimento dell'incarico (settembre 1557) e l'elaborazione vera e propria delle pitture, testimoniata dal fatto che, nel settembre del 1559, «m(agist)ro Christoforo di Rosi cittadino di Bressa pittore [...] al presente dipinge il soffittato, et cornisoni del vistibulo della Libreria»⁶³.

Un'altra peculiarità fu colta già da Vasari, che osservò la «bella varietà di cornici, maschere, festoni, ed alcuna figura, che fanno ricchissimo ornamento a tutta l'opera»⁶⁴. In effetti nel soffitto marciano il rapporto tra mensole, balaustra e colonne dipinte è scandito dalla serrata alternanza di ovuli e dentelli, del fregio ionico a meandri, delle baccellature, dei racemi vegetali e dei singolari rocchetti prismatici (fig. 7). Non è difficile immaginare come un siffatto affastellamento, riscontrato dalle fonti anche

⁶³ Datato 9 settembre 1559 (ASVe, Procuratori di San Marco *de supra*, chiesa, *Libreria pubblica*, b. 68), il documento era noto già a ZANETTI, *Della pittura veneziana*, p. 250 (ripreso anche da PITTONI, *La Libreria*, p. 37; SCHULZ, *A forgotten chapter*, pp. 90-102, in part. 95 nota 17; PIER VIRGILIO BEGNI REDONA in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di Mina Gregori, Milano, Cariplo-Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1986, p. 244; DAVIDE SCIUTO, *La fortuna di due pittori bresciani nel secolo Tiziano*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», CXCII (1993), pp. 137-154, in part. 142 nota 14. Vale la pena di ripercorrere brevemente le vicende che interessarono il vestibolo alla fine del Cinquecento, quando fu modificato da Vincenzo Scamozzi per allestire lo statuario della famiglia Grimani (si veda MARINO ZORZI, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 161-171; *Lo statuario pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità. 1596-1797*, catalogo della mostra [Venezia], a cura di Irene Favaretto, Venezia, Biblos, 1997, pp. 38-44). Le pareti furono occupate anche da alcuni dipinti oggi perduti e da una decorazione non più visibile nella fascia al di sotto del soffitto, caratterizzata da specchiature marmoree (è emersa una traccia durante l'intervento di restauro compiuto dalla Soprintendenza alla fine degli anni Venti del Novecento: ne dà notizia GIULIO LORENZETTI, *Di un disperso ciclo pittorico cinquecentesco nel Vestibolo della Libreria di S. Marco a Venezia*, Venezia, Ferrari, 1943, p. 434, secondo il quale la decorazione è da «considerarsi solo come una prima idea abbozzata di un progettato motivo architettonico ornamentale poi del tutto abbandonato»). È probabile che i finti marmi fossero concepiti per entrare in rapporto con quelli dipinti sui basamenti delle colonne del soffitto (secondo WOLTERS, *Architettura e ornamento*, p. 161 «la prima decorazione parietale del vestibolo [fu] eseguita probabilmente intorno al 1556 insieme ai dipinti del soffitto dei fratelli Rosa»). Per quanto riguarda l'arredo pittorico, in occasione del trasferimento nel vestibolo dell'Accademia della Fama, avvenuto nel luglio 1560, le pareti ospitarono tele coi ritratti di tre orocuratori di San Marco (si veda PAUL LAWRENCE ROSE, *The Academia Venetiana, Science and Culture in Renaissance Venice*, «Studi Veneziani», XI [1969], pp. 191-242; ZORZI, *La Libreria di San Marco*, pp. 139-161). Un documento del 28 novembre 1562 attesta l'incarico a Jacopo Tintoretto e al poco noto Domenico Molin di «doi quadri per cadauno, li quali vanno per la libreria nel vestibolo» (RODOLFO PALLUCCHINI, *Tintoretto. Opera completa*, a cura di Paola Rossi, I, Milano, Electa, 1990, pp. 132-133, 144, 197-198).

⁶⁴ VASARI, *Le vite*, pp. 509-510.

alla Madonna dell'Orto⁶⁵, avrebbe rischiato – per dirla con Serlio – di «confondere la vista»⁶⁶.

Nel dipingere l'*Allegoria della Sapienza* al centro del soffitto Tiziano dovette rendersene conto, evitando di dare alla sua figura il benché minimo slancio in profondità, trattandola piuttosto come un quadro riportato e disattendendo così uno dei principi cardine del “soffitto alla veneziana”, di cui lui stesso aveva dato un precoce esempio nelle tele della chiesa di Santo Spirito in Isola⁶⁷. Per giustificare tale scelta non serve immaginare un'incomprensione – peraltro improbabile – del sistema illusionistico, quanto riconoscere che Tiziano avesse inteso sfruttare la complessità delle cornici per far convergere l'attenzione verso il «centro tematico dell'intero complesso»⁶⁸, da identificare appunto nella sua alle-

⁶⁵ Sansovino scrive che «tolto il punto nel mezzo della Chiesa, si vede guardandosi in alto, un'ordine [sic] di colonne co suoi cornicioni, capitelli, base, fogliami, & scartocci di chiaro, & scuro, così in fuori & di tanto rilievo, ch'ogni occhio ben sano s'inganna» (FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, Domenico Farri, 1581, p. 60).

⁶⁶ Nel IV libro (1537) Serlio dedica un capitolo alla decorazione dei soffitti e in particolare all'uso della prospettiva, «accioche per la sua lontananza, ei venga a diminuire alquanto, et a corrispondere all'occhio da basso»; poco più avanti, però, raccomanda anche «gran discrezione et gran giudizio per non collocare due fregi di una sorte l'uno a latro dell'altro [...] variando le cose per non confondere la vista» (GIOVANNI DOMENICO SCAMOZZI, *Tutte le opere d'architettura et prospettiva, di Sebastiano Serlio Bolognese*, Venezia, Giacomo de' Franceschi, 1619, p. 193r). Non è scontato risalire alle fonti figurative che informano il variegato repertorio esibito dai due bresciani, i quali mantengono un'indipendenza che si evince dalle soluzioni adottate: si veda, per esempio, l'inusuale tipologia delle colonne, costituite da un fusto incatenato da rocchi con motivi floreali dorati, oppure le colonne isolate ai quattro snodi del loggiato, un accorgimento atipico nell'ambito della problematica degli angoli, spia dell'imbarazzo di fronte a questioni che riguardavano segnatamente la sfera degli architetti.

⁶⁷ Per l'interpretazione del soggetto della tela di Tiziano nel vestibolo si veda DAVIDE SCIUTO, *L'arte della 'Prudenza'. L'idea aristotelica della Prudenza, esemplificata attraverso il mito, nel ciclo pittorico della Libreria sansoviniana di Venezia*, «Critica d'arte», 14 (2002), pp. 43-56, che si basa sulla lettura iconografica proposta nella *Pictura venetae urbis* (1670) del portoghese Francesco Macedo. Sulla tela di Tiziano si parta da FRANCESCO VALCANOVER, *L'opera completa di Tiziano*, Milano, Rizzoli, 1969, n. 406; PAOLUCCI, *La sala della Libreria*, pp. 287-298. Per le tele già in Santo Spirito in Isola si veda SCHULZ, *Venetian painted ceilings*, pp. 17, 77-79.

⁶⁸ NICOLA IVANOFF, *La libreria Marciana. Arte e iconologia*, «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», VI (1968), p. 33. Sull'iconografia delle pitture della Libreria si veda anche ID., *I cicli allegorici della libreria di Palazzo Ducale di Venezia*, in *Rinascimento europeo e rinascimento veneziano*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 281-298; ZORZI, *La Libreria di San Marco*, pp. 139-158; CHARLES HOPE, *The Ceiling Paintings in the Libreria Marciana*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, pp. 290-298; DIANA GISOLFI, *On Renaissance Library decorations and the Marciana*, «Ateneo Veneto», s. III, 197 (2010), pp. 7-21.

goria⁶⁹. Alla luce di queste considerazioni si comprende come per i Rosa la componente ornamentale ricoprisse un'importanza perlomeno pari a quella illusionistica. Che l'opera fungesse da repertorio di motivi decorativi è dimostrato del resto da un disegno attribuito all'architetto Antonio Gaspari, che si sofferma su alcuni dettagli del vestibolo (in particolare quelli su cui si è insistito in precedenza), traslasciando di esaminare a fondo la struttura vera e propria dell'architettura⁷⁰ (fig. 8). Pur con la dovuta prudenza in merito all'autografia (non tutti i fogli dell'album del Correr sono infatti riferibili a Gaspari), mi pare indicativo che il soffitto fosse studiato da uno degli architetti meno allineati alla tradizione del barocco veneziano⁷¹. Potrà forse sembrare un paradosso, ma deve essere stata proprio la «bella varietà» di decorazioni a decretare, perlomeno in ambito veneto, la scarsa diffusione del modello proposto dai Rosa, il cui contributo «rimase, nella pittura del secondo e tardo Cinquecento, isolato»⁷². Rispetto al «soffitto alla veneziana», che in la-

⁶⁹ È stato osservato che il punto di osservazione privilegiato del dipinto «non coincide con quello da cui andrebbe guardata l'architettura fittizia del soffitto, che è concepita a prospettiva centrale e quindi, osservata dall'ingresso, fa un effetto squilibrato» (WOLTERS, *Architettura e ornamento*, p. 161). Secondo Schulz «its insubstantial flecks and daubs of paint and its flattened forms convey no sense of weight or mass at all, despite the *di sotto in sù* projection» (JUERGEN SCHULZ, *Titian's ceiling in the Scuola di San Giovanni Evangelist*, «The Art Bulletin», 48 (1966), n. 1, p. 93). I documenti non chiariscono se l'*Allegoria della Sapienza* fosse già stata eseguita nel 1560, quando Tiziano valutò il lavoro dei Rosa. Un'errata interpretazione della *scrittura* riportata a nota 55 ha suggerito erroneamente l'idea che «la figura» fosse stata affidata anch'essa ai due bresciani (si veda *Mostra di Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, 25 aprile-4 novembre 1935), a cura di Gino Fogolari, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1935, p. 167; l'ipotesi è stata avallata anche da SCIUTO, *La fortuna di due pittori bresciani*, pp. 137-154, in part. 150, nota 22).

⁷⁰ Per il disegno, riconosciuto da SCIUTO, *La fortuna di due pittori bresciani*, pp. 137-154, si parta da ELENA BASSI, *Episodi dell'architettura veneta nell'opera di Antonio Gaspari*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 3 (1963), pp. 55-108, in part. 96.

⁷¹ Sull'orizzonte eclettico che connota l'opera del Gaspari si parta da MASSIMO FAVILLA, RUGGERO RUGOLO, *La Verità sul caso Gaspari*, «Studi Veneziani», 45 (2003), pp. 243-263; ID., *Progetti di Antonio Gaspari architetto della Venezia barocca*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXV (2006-2007), pp. 139-191 (con ampia bibliografia); ID., *Divagazioni tardobarocche da Dorigny a Tiepolo*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXVII (2008-2009), pp. 401-466. Sulla storia collezionistica dell'album di disegni del Correr si veda ID., *Antonio Gaspari: un architetto della Venezia barocca*, in *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, atti delle giornate di studio (Venezia, Università Ca' Foscari - Università IUAV - Accademia di Belle Arti, 9-10-11 dicembre 2009), a cura di Martina Frank, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 91-110.

⁷² PAOLA ROSSI, *I soffitti veneziani da Pordenone a Tintoretto*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di Genanro Toscano e Francesco Valcanover, Venezia, Istituto Veneto di Scienze,

guna risultò la tipologia più ricorrente a partire dai celebri esempi veronesiani di San Sebastiano e di palazzo Ducale⁷³, i Rosa privilegiarono l'aspetto prospettico-ornamentale rispetto a quello scenografico. La loro convocazione a Brescia nel dicembre del 1560, «causa picturae faciendae in soffitta pallatii novi»⁷⁴, per dipingere il soffitto del salone del palazzo della Loggia, costituirà la tappa successiva di questo coerente percorso, compiuto sempre a fianco di Tiziano, che strinse un legame, familiare oltre che professionale, con Cristoforo, divenuto ormai il «suo confidente»⁷⁵.

Lettere ed Arti, 2004, pp. 509-535, in part. p. 524. Pur incappando in un vistoso errore, vista che considera il soffitto marciano realizzato a fresco, la Feinblatt, nel suo volume sulla “quadratura” in nord Italia, ha ben colto il passaggio dai «decorative stucco elements of traditional Venetian mouldings into fresco [sic]» del soffitto dei Rosa (FEINBLATT, *Seventeenth-Century Bolognese*, p. 39).

⁷³ Si veda SCHULZ, *Venetian painted ceilings*, p. 4: «Soon imitated in the Venetian terraferma and in central Italy, soffitti veneziani were being produced in southern Germany by the early seventeenth century, in Belgium by 1620 and in England and France soon after that».

⁷⁴ La citazione è tratta da un documento del 18 dicembre 1560, pubblicato da BALDASSARRE ZAMBONI, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia*, Brescia, Pietro Vescovi, 1778, p. 76, nota 28.

⁷⁵ Il 15 novembre 1568 i deputati alle pubbliche fabbriche del comune di Brescia confermarono a Tiziano «che la cassa di quadri è giunta ben conditionata, et è statta consignata a m(esse)r Christophoro Pittore suo confidente» (ASBs, Archivio Storico Civico, Lettere, b. 12, c. 127r; pubblicato da ZAMBONI, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche*, p. 79 nota 44). Non è possibile, in questa sede, ripercorrere l'intera vicenda del rapporto tra Tiziano e i bresciani, per questo rimando a BRUNO PASSAMANI, *La decorazione pittorica del salone*, in *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, II, pp. 211-239. La parentela con Tiziano risaliva al 9 gennaio 1568, quando si celebrò il matrimonio tra una figlia di Cristoforo Rosa, Valeria, e Giacomo Vecellio, un lontano cugino del pittore residente a Brescia (BRESCIA, *Archivio parrocchiale di San Giovanni Evangelista*, Registro matrimoni, I, f. 16; pubblicato da PAOLO GUERRINI, *Un Vecellio a Brescia*, in *Note d'arte*, ed. a cura di Antonio Fappani, Brescia, Edizioni del Moretto, 1985, pp. 42-45 [estratto da “Brixia”, 29 (1915)]; PASERO, *Nuove notizie d'archivio*, p. 80 nota 76; GIORGIO TAGLIAFERRO, BERNARD AIKEMA, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, Alinari, 2009, p. 184 nota 181; si veda anche LIONELLO PUPPI, *Su/per Tiziano*, Milano, Skira, 2004, pp. 110-111). In realtà l'unione con Valeria fu concordata tempo addietro, se è vero che Giacomo Vecellio «il 10 marzo 1565 [...] annunciava al padre Toma Tito l'imminente matrimonio» (PUPPI, *Tiziano. L'epistolario*, p. 274; ID., “Maistro Jacomo Coltrin inzegner” e i parenti bresciani di Tiziano, «Ateneo Veneto», s. III, 6 (2013), pp. 69-82). Nella polizza d'estimo del 1568 si apprende che Cristoforo Rosa doveva duemilaquattrocento lire come residuo di dote della figlia (STEFANO FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia, Tip. Ed. del Pio Istituto Pavoni, 1877, p. 217). Non va poi dimenticato il tirocinio svolto da Pietro Rosa, altro figlio di Cristoforo, nella bottega di Tiziano: per un riepilogo si veda PIAZZA, *Rosa famiglia*.

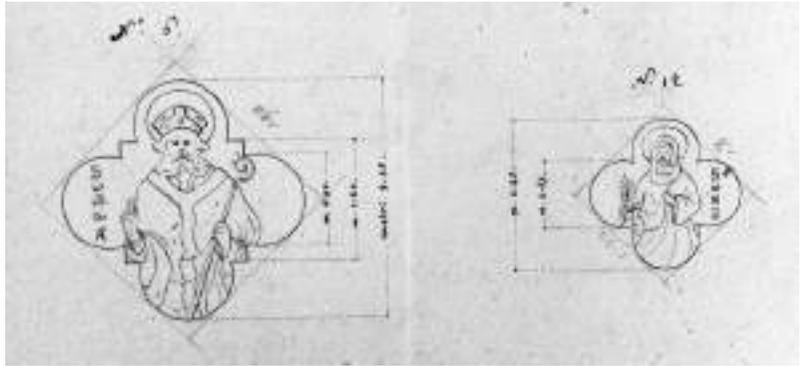
ABSTRACT

Questo articolo intende chiarire il ruolo svolto da Cristoforo e Stefano Rosa, due pittori provenienti da Brescia, nella elaborazione di un sistema decorativo di grande successo, definito da Juergen Schulz “soffitto alla veneziana”. Nuovi documenti d’archivio mettono a fuoco il periodo trascorso dai Rosa a Venezia, dal 1556 al 1560. Precisando le relazioni di questi pittori con alcuni esponenti della Congregazione San Giorgio in Alga, il saggio spiega la ragione della loro presenza nella chiesa veneziana della Madonna dell’Orto, dove dipinsero un soffitto ligneo (distrutto tra il 1864 e il 1869) con architetture illusionistiche. Il successo dell’opera, registrato da Vasari (1568), consentì ai Rosa di eseguire il soffitto del vestibolo della Biblioteca Marciana: è possibile specificare la corretta sequenza di questo lavoro, svolto in tre anni dal 1557. Il rapporto con Jacopo Sansovino, proto della Repubblica veneta, ha permesso ai fratelli Rosa di entrare in contatto con Tiziano, con cui Cristoforo e Stefano avrebbero continuato a collaborare anche dopo il ritorno a Brescia. Le conclusioni di questo lavoro metteranno in evidenza le divergenze piuttosto che le affinità tra Rosa e la cultura veneziana, scarsamente ricettiva nei confronti del genere della “quadratura”, assai più diffusa in altre aree d’Italia nel corso del XVII secolo

The aim of this article is to enlighten the role played by Cristoforo and Stefano Rosa, two painters from Brescia, focusing on their elaboration of a highly successful decorative system, in Juergen Schulz’s definition ‘soffitto alla veneziana’. New archive documents illuminate the period spent by the Rosas in Venice from 1556 to 1560. Highlighting the painters’ relationship with some exponents of the San Giorgio in Alga Congregation, this essays explains the reason for their presence in the Venetian church of Madonna dell’Orto, where they painted a ceiling (destroyed between 1864 and 1869) with illusionistic architectures on wood panels. The success of this opera, claimed by Vasari (1568), granted the Rosas to perform the ceiling of the vestibule of Marciana Library: it is possible to specify the correct sequence of this work, done in three years since 1557. The acquaintance with Jacopo Sansovino, proto of the Venetian Republic, has allowed the Rosa brothers to make relationship with Titian, with whom they continued to collaborate after returning to Brescia. Conclusions will highlight divergences rather than affinities between Rosa and the Venetian culture, which proved to be mildly receptive to quadratura genre, one whose fortunes were greater in other areas of Italy during the XVII century



1. Heinrich Schickhardt, *Porzione di soffitto*, matita e penna su carta
 (in *Raiss in Italia*, STUTTGARDT, Württembergische Landesbibliothek, Cod.hist.qt.148a, f. 28r)

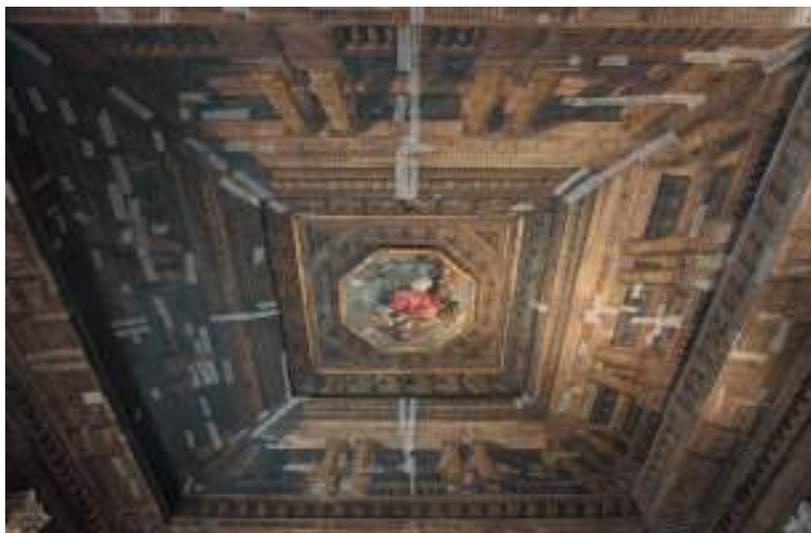




2. Disegno del XIX secolo preparatorio per i medaglioni del soffitto della chiesa della Madonna dell'Orto a Venezia (VENEZIA, *Accademia di Belle Arti*, Archivio Storico, Atti dell'Accademia: 1860-1878, oggetti d'arte, bb. 159-160)

3. Il soffitto del vestibolo della Libreria Marciana a Venezia in una fotografia del 1985 (VENEZIA, *Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio*, Archivio fotografico, n. 30364)

4. Veduta dell'interno del salone della Scuola Grande della Misericordia a Venezia dopo il recente intervento di restauro (da «Casabella», LXXX (2016), n. 861, p. 13)

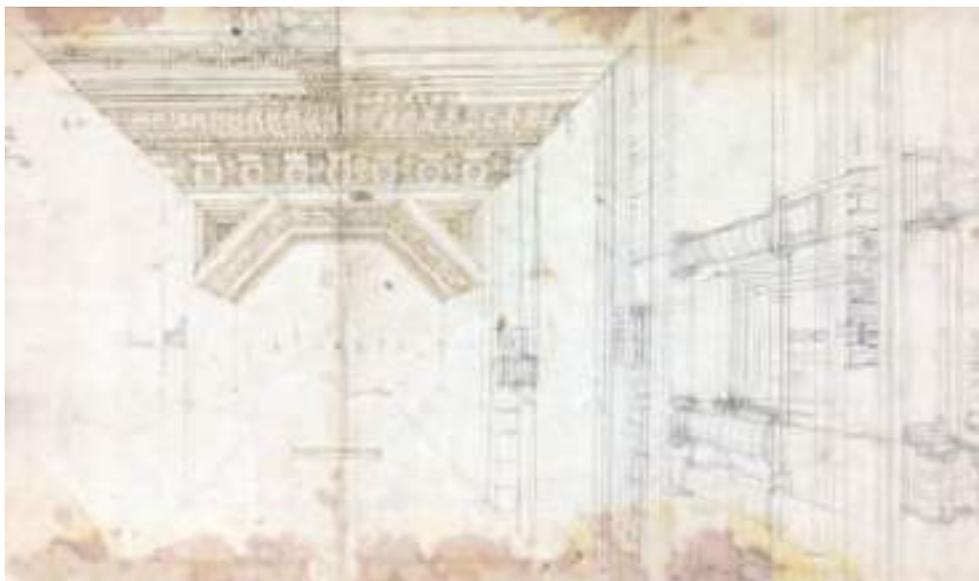


5. Il soffitto del vestibolo della Libreria Marciana a Venezia
(su concessione del MiBACT)

6. Particolare del soffitto del vestibolo della Libreria Marciana a Venezia
(su concessione del MiBACT)

7. Particolare del soffitto del vestibolo della Libreria Marciana a Venezia
(su concessione del MiBACT)





8. Antonio Gaspari (?), *Disegno relativo al soffitto del vestibolo della Libreria Marciana.*
(VENEZIA, *Museo Correr*, inv. 12350)